Liebesmann

Friedrich Schmidt
(81a) Dassendorf

Dom-Kunstgaben Dom-Verlag-Berlin

Max Liebermann

Herausgegeben von der Freien Lehrer-Vereinigung für Kunstpflege, Berlin
Mit einem Geleitwort von Wilhelm F. Burr

Der Name Max Liebermann weckt die Erinnerung an schwere Kämpfe, von denen die Kunstgeschichte am Ende des 19. Jahrhunderts zu berichten weiß. Führend und kämpfend hat er damals dem jüngeren Künstlergeschlechte Richtung und Ziel gewiesen, so daß der Künstler Liebermann lange Zeit im Schatten des Führers und Parteimannes gestanden hat. Seine Schöpfungen sind nicht so revolutionärer Art, daß in ihnen die Ursache leidenschaftlicher Kämpfe zu suchen wäre; vielmehr hat ihn die ruhige Sicherheit seiner Persönlichkeit, seine unbeugsame Energie zum Kämpfer und Führer gestempelt. Heute ist jener Streit vorbei, und wir sind so weit davon entfernt, daß die Frage, ob alte oder neue Kunst, ob diese oder jene Richtung das ein für allemal gültige Wort finden werde, uns die Freude an den Schätzen, die als Kulturgewinn übrig geblieben sind, nicht mehr stören kann.

Wenn der große und erhabene Ausdruck des lebendigen Zeitgedankens das Kennzeichen echter Kunst ist, dann gehört Liebermann in die Reihe der Großen in der Kunst, und sein Lebenswerk wird für spätere Zeiten die Bedeutung eines wichtigen Kulturdokumentes gewinnen.

Das 19. Jahrhundert hat uns unter die Herrschaft der Naturwissenschaft gestellt und die Sehnsucht nach Licht und Wahrheit zum höchsten Gebote des Lebens erhoben. Ungeahnte Kräfte der Natur sind frei geworden und haben für das gesellschaftliche Verhältnis der Menschen ganz neue Grundlagen geschaffen. Allzulange hatte der Dämmer der Romantik nachgewirkt und die Sinne für eine klare Erkenntnis der Wirklichkeit stumpf gemacht, bis die neue Zeit das mit ihr geborene Recht nachdrücklich zur Geltung brachte. Und wie immer im Wechsel zwischen alten und neuen Anschauungen der Zeiger leicht nach der entgegengesetzten Seite ausschlägt, so auch hier. Die junge Generation setzte sich die strenge, von keinem Vorurteil eingeengte Logik zur Führerin und begann einen Sturmlauf gegen das Hergebrachte und Überlieferte. Ängstliche Gemüter sahen darin eine Bedrohung unseres Besitzstandes an ästhetischer und ethischer Kultur; sie vergaßen, daß der Entwicklungsweg immer über Wellenberge und durch Wellentäler gegangen ist.

Mit der Freude der Jugend über ihre Hingabe an neue Zeitgedanken folgte auch der junge Liebermann den Anregungen, die der Malerei damals von Frankreich her gegeben wurden. Dort war ein neues Künstlergeschlecht erschienen, das in bewußtem Gegensatz zur Ateliermalerei, wie sie seit den Tagen der Renaissance üblich gewesen war, mit gesteigertem Sehvermögen eine erweiterte Kenntnis des Lichtproblems gewonnen hatte, das Farben und Linien der Dinge feiner unterschied, als das Dunkel des Ateliers es gestattete. Man zog hinaus ins Freie, wo die Flut des Sonnenlichtes und die flimmernde Luft Farben und Linien der Gegenstände auflöst und zerfließen läßt. Die bis ins kleinste durchgeführte Zeichnung löste man in verschwimmende Linien auf, und an Stelle der ausgeprägten Farbengebung trat ein Schillern und Schimmern in Halbtönen, das der Malerei bis dahin fremd gewesen war: der Impressionismus.

Entsprechend dem Wandel des Zeitgedankens änderte sich auch das Stoffgebiet. Das anspruchsvolle Historienbild mit den theatralisch gruppierten und kostümierten Statisten, wie Anton von Werner es geschaffen hatte, war verpönt, und im Landschaftsbilde wurde alles erzählende Beiwerk grundsätzlich gemieden. Genaue Wiedergabe der Natur wurde als einzig gültiges Kunstgesetz ausgerufen, unter dessen Herrschaft die ewig alte Forderung eines Einschlages aus Eigenem, Persönlichem, Seelischem in jedes Kunstwerk abgetan schien. Den »getreuen Naturausschnitt« vermochten auch die Armen am Geist, an Phantasie, an Seele zu geben, sofern sie über eine bestimmte Summe handwerklichen Könnens verfügten. Die große Schar solcher Mitläufer hat die moderne Malerei oft in Mißkredit gebracht und den Streit immer wieder entfacht. Heute können wir, unbeirrt vom Lärm des Meinungskampfes, jene ewig gültige Forderung als Maßstab anlegen und die Spreu vom Weizen scheiden.

Werktätige Menschen im Arbeitskittel schauen uns aus den Bildern des jungen Liebermann an. Seine Rübenhacker, Gänserupferinnen, Konservenmacherinnen verraten schon, wenn vorerst auch in vereinzelten Zügen, die innere Anteilnahme des Künstlers. Wer im Menschenantlitz zu lesen vermag, wird aus diesen durchfurchten Gesichtern und müden Augen manches von den Sorgen und Mühen eines rauhen Lebens erfahren. Seine Lotsen-Invaliden und alten Männer im Spital zu Amsterdam reden noch in der Ruhe des Alters von den Stürmen und der Last vergangener Tage. Das für diese Kunst geprägte Schlagwort von der »Armen-Leute-Malerei« traf bei Liebermann daneben. Die einen sahen darin einen Kultus des Alltäglichen und Häßlichen, die andern eine Verherrlichung der Arbeit und des sozialen Gedankens. Den Künstler leitete weder das eine noch das andere Prinzip. Sein Streben war einzig auf Entdeckung malerischer Werte auch im Einfachsten und Alltäglichsten gerichtet, denn Schlichtheit und Einfachheit bezeichnet er selbst als »das Höchste, aber auch Schwerste in jeder Kunst«.

Mit der Gründlichkeit eines Gelehrten ist er seiner Kunst nachgegangen und in die Natur eingedrungen, um ihre Geheimnisse zu enträtseln. Immer neue Reize des Lichtes und der Farbe wurden seinem Auge offenbar und mehrten den Schatz seiner Ausdrucksmittel. Wer einmal im Liebermannsaale des ehemaligen Kronprinzen-Palais zu Berlin die »Gänserupferinnen« mit der »Schusterwerkstatt« zu vergleichen Gelegenheit hat, wird erstaunt sein über die Lichtfülle in dem jüngeren Bilde gegenüber den dunkeln Farben jenes um acht Jahre älteren. Zwischen beiden liegt ein längerer Aufenthalt in Paris und das Studium der alten niederländischen Meister. Holland war damals ein für die Malerei entdecktes Neuland. Liebermann sagt davon: »Es ist kein Zufall, daß Rembrandt ein Holländer war. Die Nebel, die aus dem Wasser emporsteigen und alles wie mit einem Schleier umfluten, verleihen dem Lande das spezifisch Malerische; die wässerige Atmosphäre läßt die Härten der Konturen verschwinden und gibt der Luft den weichen, silbrig-grauen Ton; die grellen Lokalfarben werden gedämpft, die Schwere der Schatten wird aufgelöst durch farbige Reflexe: alles erscheint wie in Licht und Luft gebadet. Dazu die Ebene, die das Auge meilenweit ungehindert schweifen läßt, und die mit ihren Abstufungen vom kräftigsten Grün im Vordergrunde bis zu den zartesten Tönen am Horizont für die Malerei wie geschaffen erscheint.«

Wie jeder strebende Maler damals nach Holland ging, so auch der junge Liebermann. Ihm wurden die Offenbarungen der alt-niederländischen Kunst zum Schicksal, weil er aus seiner eigenen Gefühlswelt die Linien bis zu jenen alten Meistern zurück verfolgen konnte. Holland wurde nun die Heimat seiner Kunst. Die grauen Dünen, der einsame Strand, die arbeitenden Bauern und selbst der »Holzschuh, die weiße Haube und die lange Tonpfeife« kehren in seinen Bildern häufig wieder.

Aus jener Zeit stammt das »Altmännerhaus in Amsterdam«, die »Alte Frau am Fenster« und die »Schusterwerkstatt«, die zu seinen schönsten und kennzeichnendsten Bildern gerechnet werden müssen. Ein warmer Sommertag streut seine Lichtfülle durch das grüne Laubdach der Platanen auf den breiten Kiesweg und die schwarzen Röcke der alten Männer, die sitzend, stehend, plaudernd und rauchend zu beiden Seiten des Weges gruppiert sind. Kein Zug in diesem Bilde deutet auf einen Versuch, die Innenwelt dieser Greise durch von außen hineingetragene Gedanken zu lüften, und doch teilt sich ihr Behagen, das sie nach sturmvollen Tagen in der Ruhe des Spitals empfinden, dem Be-

schauer mit. In diesen Hafen des Friedens schlägt die Unrast des Lebens ihre Wellen nicht mehr hinein, ebensowenig wie in das ärmliche Stübchen der alten Frau am Fenster, die emsig am zerrissenen Strumpf stopft. Hier wie in der »Schusterwerkstatt« ein Stück Alltagsleben, das sich durch nichts aus dem gleichmäßigen Takte der täglichen Dinge abhebt, das jeder Poesie, jedes malerischen Reizes bar erscheint. Der Künstler hat es mit so viel Innigkeit erschaut, daß es ihm zum Erlebnis wurde und in der Wiedergabe zum Kunstwerk reifte. Mit peinlicher Sorgfalt ist alles Beiwerk gemieden, das uns die Personen näherbringen könnte; nur das Sonnenlicht rieselt in lebendiger Flut darüber hin und füllt auch diesen Armen die »Kammer voll Sonne«. Zu diesen Bildern hat die breite Publikumsmasse zuerst die richtige Einstellung gefunden. Der Grund dürfte nicht allein im Stoffe, sondern auch in der mit peinlicher Sorgfalt durchgeführten Zeichnung zu suchen sein.

Liebermann ist ausgesprochener Naturalist, doch nicht in dem Sinne, daß er – um ein Wort von Helmholz zu gebrauchen – »die Natur abschreibt«, sondern übersetzt, sie dank seiner Ehrfurcht vor all ihren Äußerungen umwertet in Erlebtes und Persönliches, ihr einen »geläuterten und also übernatürlichen Ausdruck« gibt. Man kann auf ihn selbst anwenden, was er über seinen Freund Israels gesagt hat: »Er bedient sich des Alltäglichen, um das Erhabene auszudrücken.« Seine Kunst blendet und berauscht nicht, ihr fehlt alles, was auch den stumpfen Augen sich als poetisch und romantisch aufdrängt; sie ist zu herb, um auf den ersten Blick geliebt zu werden. Rücksicht auf die Wirksamkeit hat Liebermann nie gekannt, deshalb fühlt sich der Beschauer aus manchem seiner Bilder zuerst kalt angeweht und glaubt mehr den Intellekt als das Herz des Künstlers zu spüren. Den Innenmenschen, der sich hinter dieser einfachen und gewollten Natürlichkeit verbirgt, kann nur eine erhebliche Aufwendung eigener Fantasie und ehrfurchtsvoller Naturauffassung nahe bringen. Dann verwebt sich die graue Dünenlandschaft, der einsame Strand zur Einheit mit den ernsten Menschen, die groß und silhouettenhaft in diesem Rahmen erscheinen. Die »Netzeflickerinnen« und der alte, müde Mann in den Dünen sind auch innerlich mit ihrer kärglich-grauen Umgebung verbunden. Das Draußen der Landschaft und das Drinnen des Menschenherzens einen sich zu einer Harmonie wie nur die Kraft tiefer Empfindung sie erklingen lassen kann.

Die weitgespannte Entwicklungsfähigkeit Liebermanns und die starke Willenskraft, mit der er die Natur in ihren malerischen Erscheinungen bis zur Erkenntnis ihrer Gesetzmäßigkeit zu erfassen sucht, ließen seine Kunst nicht mit der Lösung des Luft- und Lichtproblems abschließen. Sein unablässiges Ringen nach höheren Zielen führte ihn von der Schönheit der Luft und des Lichtes zu denen der Bewegung. Es mehren sich die Darstellungen der gewagtesten Bewegungserscheinungen. Demgemäß ist auch sein Stoffgebiet in den letzten Jahrzehnten ein anderes geworden. An die Stelle der holländischen Bauern, der Arbeiter und Fischerfrauen tritt die vornehme Badegesellschaft am Strande von Scheveningen, und die Dünenlandschaft weicht dem Sport- und Spielplatze. Das Spiel der Glieder im Rhythmus der Bewegungen lockt ihn zur Darstellung der sprühenden Kraft und Schönheit jugendvollen Lebens. Badende Knaben, Tennis- und Polospieler, Reiter am Strande sind nun häufig wiederkehrende Motive.

Verhältnismäßig spät hat Liebermann sich dem Porträt zugewandt; sein erstes Bildnis stammt aus dem Anfang der 90er Jahre. Auch auf diesem Gebiete ist das Streben nach möglichster Einfachheit und Verinnerlichung oberstes Gesetz seiner Kunst. Auf äußerliche Mittel verzichtend, sucht er die Persönlichkeit zu ergründen, indem er sie lediglich aufs Psychologische stellt. In dem Bildnis des Generaldirektors Bode erkennt man auf den ersten Blick jenen kühlen, aber innerlich hochstehenden und vornehmen preußischen Verwaltungsbeamten, der für unsaubere Hände nicht erreichbar war, der den guten alten Preußengeist in Treue hütete. Das Naumann-Bildnis macht jedenfalls am leichtesten verständlich, wie Liebermann durch Erfassen eines augenblicklichen, charakteristischen Ausdruckes den Persönlichkeitsgehalt zu erschöpfen weiß. Die Durchbildung des Kopfes und die Sprache der Hand genügen ihm in seinem Ringen nach der Wahrheit des Lebens. Eine solche Darstellung erhöhter Menschlichkeit konnte anfangs wohl so weit befremden, daß die Hamburger das Porträt ihres Bürgermeisters Dr. Petersen zuerst mit offenem Widerspruch aufnahmen und längere Zeit der Öffentlichkeit hinter einem

Vorhange verbargen. Heute zeigen sie es als Schmuckstück ihrer Kunsthalle.

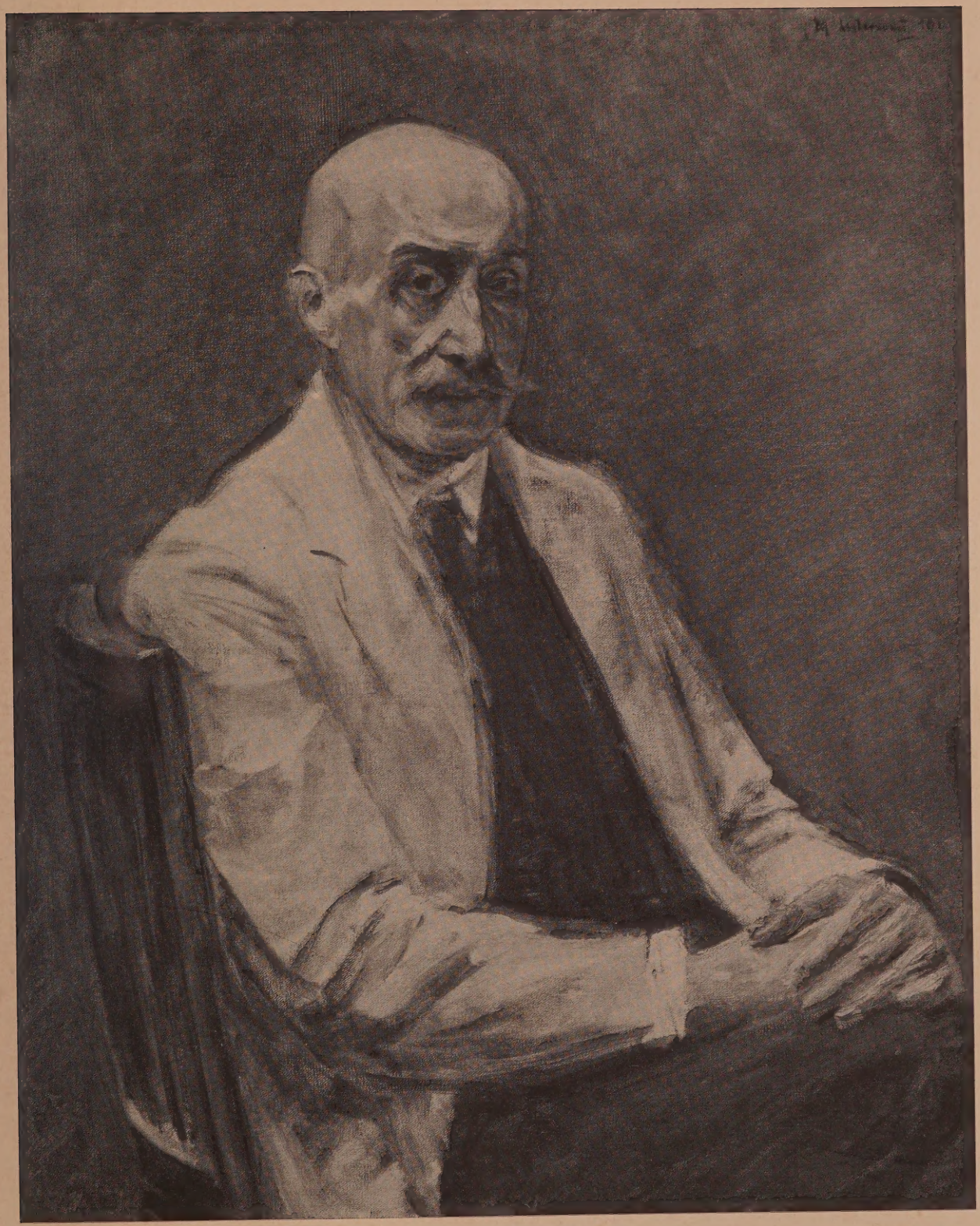
Des Zeichners Max Liebermann konnte in diesem engen Rahmen nicht gedacht werden, obwohl seine Schwarz-Weiß-Kunst eine ebenso reiche Welt umschließt, wie sie seiner Palette entstammt; aber ein kurzer Abriß seines äußeren Lebensganges ist für das Verstehen seiner Künstlerpersönlichkeit unbedingt nötig:

Max Liebermann ist in jedem Zuge seines Wesens Berliner. Er entstammt einer seit mehr als hundert Jahren in Berlin ansässigen Kaufmannsfamilie. Alter Wohlstand und vornehme Familienkultur waren ein wertvolles Erbe, das die Artung des Künstlers in erheblichem Maße mitbestimmt hat. Er wurde 1849 in der Burgstraße geboren und wohnt jetzt am Pariser Platz in dem Hause auf der Nordseite des Brandenburger Tores. Nach absolviertem Gymnasium und einigen Semestern philosophischen Studiums wandte er sich der Künstlerlaufbahn zu, nicht ohne Überwindung ernstlicher Bedenken in seiner Familie. Die erste Unterweisung im Zeichnen und Malen erhielt er bei Karl Steffeck, der als Schüler Franz Krügers wertvolle Erinnerungen aus dem Biedermeier-Berlin in die neue Zeit hinübertrug. Frühe Selbständigkeit ließ ihn auf der kurz vorher in Weimar gegründeten Akademie bald neue Anregungen und eigene Wege suchen. Die dortigen Lehrer entstammten den Gefilden niederländischer und französischer Kunst, wo auch der junge Liebermann bald erstrebenswerte Ziele fand. Nach Beendigung des deutsch-französischen Krieges war er einer der ersten deutschen Künstler, der wieder nach Paris ging und dort zu der neuen Künstlergeneration in Beziehung trat. Die Spuren Manets und Millets sind in den Arbeiten jener Zeit deutlich sichtbar. Ein Abstecher nach Holland erschloß ihm die große Gedankenwelt der Niederländer, die ihn fortan nicht mehr losließ und seinem ferneren Schaffen die Richtung gab. Weder die Franzosen noch eine erste flüchtige Berührung mit den Italienern konnten diese Eindrücke verwischen, weil er sich den Niederländern — vor allen andern Franz Hals und Josef Israels — innerlich verbunden fühlte. Sechs Jahre lang fesselte ihn das an Kunst und schaffenden Geistern reiche München, wo er zu Lenbach und Leibl in Beziehung trat; aber allsommerlich knüpfte ein längerer Aufenthalt in Holland die dorthin führenden Fäden fester. Mit der Begründung eines eigenen Hausstandes hörte im Jahre 1884 sein Wanderleben auf, und seitdem ist Berlin die Stätte seines rastlosen Schaffens geblieben. Neben dem alten Menzel wurde er bald eine der meistgenannten, aber auch meistumstrittenen Künstlerpersönlichkeiten der jungen Weltstadt. Ihre Kunstgeschichte wird, soweit sie das Kapitel »Sezession« behandelt, von seinem Geiste erfüllt, der sich durch schwächliche Nachgiebigkeit und Rücksichtnahme ein als richtig erkanntes Ziel niemals verrücken ließ.

Langsam haben Publikum und Kritik sich mit der Tatsache abfinden müssen, daß man in Max Liebermann einem Künstler von ausgeprägter Individualität gegenübersteht, der den Gehalt seiner Innenwelt in einer durchaus eigenen Sprache der Formen und Farben verkündigt und mit der Bejahung oder Verneinung untergeordneter Fragen des Stiles oder Stoffes nicht erschöpft werden kann. Die starke Ausprägung des Persönlichen in Liebermann »gibt seinem Schaffen die Bedeutung, seinen Werken die sprudelnde Lebenskraft und erklärt die große Wirkung auf die Kunst seiner Zeit«.

Reihenfolge der Bilder

1) Selbstbildnis (1917)
2) Kleinkinderschule (1875)
3) Mutter und Kind (1877)
4) Der zwölfjährige Jesus im Tempel (1879)
5) Altmännerhaus in Amsterdam (1881)
6) Flachsscheuer in Laaren (1887)
7) Kaiser Friedrich-Gedächtnisfeier in Kösen (1888)
8) Die Netzeflickerinnen (1888) Mit Genehmigung der Photogr. Gesellschaft, Berlin.
9) Biergarten in Brannenburg (1893)
10) Generaldirektor Geheimrat Dr. Bode (1904)
11) Zwei Reiter am Strande (1910)
12) Monte Pincio (1911)



Kunsthalle, Mannheim

Selbstbildnis (1917)

Privatbesitz, Berlin

Kleinkinderschule (1875)

Privatbesitz, Bremen

Mutter und Kind (1877)

Kunsthalle, Hamburg

Der zwölfjährige Jesus im Tempel (1879)

Geheimrat Arnhold, Berlin

Altmännerhaus (1881)

Nationalgalerie, Berlin

Flachsscheuer in Laaren (1887)

Museum der bildenden Künste, Budapest

Kaiser-Friedrich-Gedächtnisfeier in Kösen (1888)

Kunsthalle, Hamburg

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

Netzeflickerinnen (1888)

Musée du Luxembourg, Paris

Biergarten in Brannenburg (1893)

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Geheimrat Dr. Bode (1904)

Privatbesitz, Berlin

Zwei Reiter am Strande (1910)

Privatbesitz, Berlin

Monte Pincio (1911)

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00056 5412